

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

September 1958

Heft 9

## CENTRAL EUROPEAN MANUSCRIPTS

*Ausstellung der Pierpont Morgan Library*

*(Mit 2 Abbildungen)*

Im Jahre 1899 erwarb John Pierpont Morgan das Lindauer Evangeliar aus der Bibliothek des Earl of Ashburnham und fügte dem halben Dutzend alter Besitzvermerke den nun definitiven hinzu: M. 1. Heute umfaßt der Bestand an illuminierten Handschriften nahezu 900, und unter der Leitung von Miss Belle da Costa Greene ist aus der kuriosen Büchersammlung des New Yorker Bankiers eine Institution geworden, die man die Bibliothèque Nationale der Vereinigten Staaten nennen konnte. Mit ihren Buchmalereien und Inkunabeln, altorientalischen Rollsiegeln, mit mittelalterlicher Kleinkunst, Handzeichnungen und Graphik, literarischen und historischen Rarissima strahlt heute die Pierpont Morgan Library für alle humanistischen Studien jene Faszination der Unerschöpflichkeit aus, die die großen Bibliotheken der Welt auszeichnet.

Betrachtet man allein den, im Vergleich mit den französischen, englischen und italienischen Beständen, kleinen Besitz an illuminierten Handschriften des deutschsprachigen Kulturgebietes vom 8. – 16. Jahrhundert, so wird, trotz mancher Lücken, außer der Bibliothèque Nationale kaum eine andere außerdeutsche Bibliothek mit den Schätzen der Morgan Library konkurrieren können, es sei denn das British Museum oder die Biblioteca Vaticana. Die österreichische Buchmalerei allein dürfte außerhalb Wiens nirgends besser vertreten sein als in New York. Nur die Edelmetall-Einbände der Bayerischen Staatsbibliothek und die der Bibliothèque Nationale übertreffen an Pracht, die der John Rylands Library an Zahl die stattliche Reihe der Einbände der Morgan Library.

So kommt der Ausstellung der „Central European Manuscripts“, die hier im Frühjahr 1958 veranstaltet wurde, eine besondere Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte zu. Meta Harrsen, die verdiente, soeben zurückgetretene Leiterin der Handschriftenabteilung, hat zudem in langjähriger Vorbereitung einen Katalog ver-

faßt, der den gesamten Bestand der Bibliothek von 64 Nummern mustergültig vorlegt. (Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. Compiled by Meta Harrsen. New York 1958. X. u. 86 SS., 90 Taf. [7 farbig], \$ 30.00.) Dem Spezialisten wird vieles schon bekannt gewesen sein, dank der Ausstellungskataloge von 1934 und Baltimore 1949 und dank der Arbeiten namentlich Hanns Swarzenskis über die in Amerika befindlichen Handschriften des frühen Mittelalters. Doch sind der offenen Probleme noch so viele, der künstlerische Rang einzelner Werke ist so bedeutend, daß die Forschung immer wieder auf diesen Katalog zurückgreifen wird, – in Erwartung eines definitiven Bibliothekskatalogs. Leider ist Albert Boeckler durch den Tod verhindert worden, der Einladung der Morgan Library nachzukommen und ein Vorwort zu schreiben.

Unter dem Begriff „Central Europe“ wurden das rechtsrheinische Deutschland, Österreich, die Schweiz, Böhmen und Ungarn zusammengefaßt. Diese Einteilung führte manchmal zu einer unvermeidlichen Trennung historischer Zusammenhänge. So mußte man sich entschließen, die Handschriften der Gräfin Judith von den in Weingarten selbst entstandenen zu trennen, und man hat die Anhalt Morgan Gospels (M. 827) nicht mit eingeschlossen. Auch hat man eine streng zeitliche Abfolge der Handschriften einer Einteilung nach Gattungen oder Schulen vorgezogen, obwohl die Chronologie nur in seltenen Fällen zweifelsfrei ist und der Leser sich die hier so eindrucksvoll vertretenen Kölner, Weingartner, Salzburger und Seitenstetter Malerschulen selbst zusammenstellen muß.

Bei den Einbänden ließen sich diese Grenzziehungen naturgemäß nicht einhalten und so bildete der Reimser Buchdeckel des Lindauer Evangeliars (M. 1, Nr. 4) den glanzvollen Auftakt. Die getriebenen Reliefs, für die eine Herkunft aus Corbie allerdings nicht mehr diskutiert werden sollte, stehen bekanntlich den Reliefs des Arnulf-Ziboriums und insbesondere denen des Codex Aureus denkbar nahe. Um so überraschender erschienen dem Rez. die grundlegenden Unterschiede, die die Steinfassungen des Rahmens des New Yorker und Münchener Einbandes, das Verhältnis der Reliefs zum Rahmen überhaupt, aufweisen. Weder sind die trommelförmigen Fassungen von M. 1 oben mit Filigran belegt, noch sind sie unten mit Akanthusblättern durchbrochen. Die Fassungen der größeren Steine bestehen regelmäßig abwechselnd aus einfacher durchbohrter Krallen und aus Akanthus, während sich in München allein die Akanthusfassung findet. Auf M. 1 gibt es weder Kelchfassungen noch die reich profilierten Türmchen und es fehlt gänzlich die Goldgranulation. Im ganzen gesehen ist es vor allem die größere Gleichmäßigkeit der Steine, die gegenüber der heftigeren Größen-, Höhen- und Formdifferenz in München auffällt. Schließlich ist das Verhältnis der Steine zur Bodenfläche und die Verbindung der Steine untereinander gänzlich verschieden von dem Eindruck in München. Die gegossenen schmetterlingsförmigen Blätter breiten sich in den schmalen Räumen zwischen den Steinen aus, verdecken die Bodenfläche des Rahmens völlig und schaffen einen moosartigen Grund, aus dem die Fassungen wie Pflanzen aufzuwachsen scheinen.

Da der Vorderdeckel 1 bzw. 0,5 cm überragt, kann er nicht für die von Meta Harr-



sen offenbar überschätzte St. Galler Handschrift angefertigt worden sein. Schon E. M. Thompson empfand den Kontrast zwischen Einband und Handschrift als „somewhat disappointing“ (Vetusta Monumenta VI, London 1885).

Die karolingische Buchmalerei war allein noch durch ein St. Galler Epistolar (M. 91, Nr. 5) vertreten. Dagegen besitzt die Bibliothek in dem Evangeliar aus der fürstlichen Bibliothek in Wernigerode ein Hauptwerk für das Verständnis des Übergangs von der karolingischen zur ottonischen Kunst (M. 755, Nr. 6; der Bibliogr. ist Haseloffs Beitrag in Doering-Voss, Meisterwerke etc., S. 89, hinzuzufügen). Die emailartige Leuchtkraft der Farben, der Zusammenklang von Grün, Purpur, Blau und Gold sind von unvergleichlicher Wirkung. M. 755 enthält einen deutlichen Hinweis auf Corvey, was für diese Handschrift von Meta Harrsen wohl zum ersten Mal herausgearbeitet wurde. Dieser Hinweis wird gestützt durch die Nähe zu dem allerdings wesentlich ärmeren Evangeliar in Höxter, für das Paul Lehmann Corveyer Herkunft nachweisen konnte (Abh. bayer. Akad. Wiss., Phil.-Hist. Kl. XXX, 5, 1919, S. 34 ff.). Eine andere sicher Corveyer Handschrift in Trier, Dombibl. 401 (E. 10. Jh.) ist aber so schwach, daß vorläufig noch kein klares Bild von einer Corveyer Malerschule gewonnen werden kann. Ob die Lokalisierung nach Corvey auch für die ganze weitere Gruppe von Handschriften gilt, oder ob nach der Vermutung von Hanns Swarzenski (Zeitschr. f. bild. Kunst 63, 1929, S. 194) und kürzlich von Carl Nordenfalk (Das frühe Mittelalter, S. 195) auch Hildesheim in Betracht kommt, ist noch ebenso ungeklärt wie ihre exakte Chronologie. Der Cod. Helmst. 426 in Wolfenbüttel besitzt jedenfalls einen wahrscheinlich Hildesheimer Einband und steht auch in der Initialornamentik dem Bernwardsevangeliar schon überaus nahe. Eine andere Handschrift der Gruppe, Wolfenbüttel, 84. 3 Aug. fol., aus dem Kloster Klus bei Gandersheim ist mit einer glücklichen Neuerwerbung der Walters Art Gallery in Baltimore (Ms. 751, aus Slg. Chester Beatty) eng verwandt. Wilhelm Koehler konnte, nach freundlicher Mitteilung von Dorothy Miner, die fehlenden Teile der Handschrift in Reims nachweisen. Vergleicht man die Walters mit der Morgan Handschrift, so lassen sich Unterschiede nicht leugnen. Der Verzicht auf Rahmenmedaillons, die feste Verspannung des Initialkörpers im breiten, ununterbrochen durchlaufenden Rahmen, die Verdickung der goldenen Buchstabenrahmen, die das krautige Schlingwerk fest in sich schließen, die Verfestigung und Vereinfachung des Flechtbandes, – all das nähert M. 755 ottonischem Stilgefühl an und verweist Walters 751 in der Lockerkeit und Vielformigkeit der Komposition auf eine frühere Stilstufe, oder in ein anderes Atelier. Eine dritte Handschrift dieser in den USA nun besser als irgendwo sonst vertretenen niedersächsischen Handschriftengruppe, in der New York Public Library, Astor I., enthält wiederum verschiedene Zierseiten.

Es war ein fesselndes Schauspiel, von den bewegten Zierseiten der niedersächsischen Handschrift der Zeit Ottos I. zu dem Trierer Goldenen Evangeliar der Zeit Ottos III. und Egberts von Trier zu wandern, mit ihren schmalen Initialen, der strengen Klassizität der goldenen Schrift und der Weiträumigkeit der Purpurseiten (M. 23, Nr. 7).

Der Morgan Library ist es nicht gelungen, eine der Reichenauer, Echternacher oder Fuldaer Prachthandschriften ottonischer Zeit zu erwerben, doch geben Beispiele der Kölner und Salzburger Buchmalerei einen klaren Begriff von spätottonischer Kunst. Das Evangeliar M. 651 (Nr. 8) gehört jener zweiten Phase der Kölner Buchmalerei an, die auf den „malerischen Hauptstil“ folgt und dem „zeichnerischen Spätstil“ vorangeht. Offenbar ist die Handschrift nicht fertiggestellt oder später eines Teiles ihres Schmuckes beraubt worden. Sie ist mit 176 Blättern das bei weitem dünnste aller Kölner Evangeliare des 11. Jahrhunderts. Die in der Schule streng eingehaltene Bildfolge von Majestas, Hieronymusporträt, Canones, Evangelistenporträt, Titelblatt, Initial und Initium ist in Morgan 651 verkürzt. Dabei ist in der ersten Lage ein Blatt, offenbar die Majestas, herausgeschnitten worden und auch in der zweiten Lage, die nur aus einem Doppelblatt besteht, möchte man sich ein Hieronymusbild und eine Zierseite ergänzen. (Abb. 2).

Die Nähe zu dem Evangeliar 753 b im Kölner Priesterseminar erkannte schon G. Swarzenski (Regensb. Buchm. S. 100, A.). Details der Rahmenornamentik, der Architekturdarstellung und der Figurenbildung lassen den Codex des Priesterseminars als den überlegenen erscheinen, auch gegenüber der spätesten Handschrift der Gruppe, Bamberg, Cod. bibl. 94. Das entwicklungsgeschichtliche Interesse von M. 651 sah schon A. Haseloff (Michel I, 2, S. 730) in dem überall greifbaren Eindringen der Formenwelt des Gregormeisters in die bis dahin weitgehend eigenständige Kölner Malerschule – kurz vor dem Übergang zur reinen Kopie des Gregormeisters, wie in Stuttgart, bibl. fol. 21. Dabei lassen sich weder die Evangelisten insgesamt, noch die Architekturen oder gar die Ornamentik auf den Gregormeister zurückführen, sondern nur Detailformen, wie das Schreibpult oder der Thron, Säulen- und Kapitellformen, Kopftypen. Noch ist aber die Kraft nicht erlahmt, diese zu originalen Kompositionen zu fügen. Ein deutliches Zeichen dafür ist die bei der stilistischen Ähnlichkeit von M. 651 und dem Evangeliar des Priesterseminars doch erstaunliche Individualität der jeweiligen Evangelistenfiguren. Man fühlt die Absicht, sowohl den traditionellen Kölner Typen, wie den Trier-Reichenauer oder deren Echternacher Weiterbildungen eigene Schöpfungen entgegenzustellen. Man griff dabei auf andere Figurentypen als die Evangelisten zurück, wie Hermann Schnitzler durch den Hinweis auf die Herkunft des Marcus-Evangelisten von M. 651 aus dem Schreiber einer verlorenen Hieronymus-Komposition des Gregormeisters gezeigt hat (Festschrift Hans Kauffmann). Ein dieser Gruppe angehörendes, ehem. in Straßburg befindliches Kölner Evangeliar, das in sorgfältigen Pausen bei Cte de Bastard, Matériaux etc. 333, überliefert ist, enthält ebenfalls den Marcus-Ev. im Bildtyp des Hl. Hieronymus. Der Stil dieser Gruppe von Handschriften bricht in Köln plötzlich ab, hat aber in Werden weitergelebt, wie z. B. Chantilly, Ms. 1143 erweist. Der Einband von M. 651 enthält ein kostbares englisches Elfenbein der Kreuzigung aus dem 11. Jahrhundert (Goldschmidt IV, Nr. 21). Der sein testimonium niederschreibende Johannes ist typisch für englische Darstellungen des Themas. Die vier Evangelistenbüsten aus Walroßzahn in den Ecken des Einbandes sind kölnisch, E. 12. Jh. Sie gehören in unmittelbare Nähe zu den Elfen-



beinen des Kuppelreliquiars aus dem Welfenschatz (Goldschmidt III, Nr. 47) und zu dem Scyphus S. Nicolai in Brauweiler.

Der gleichen spätottonischen Stilstufe – vielleicht doch noch der Spätzeit Heinrichs II. – gehört das bedeutende Salzburger Evangeliar M. 781 (Nr. 9) an, das von Carl Nordenfalk (l. c. S. 215) als das Hauptwerk dieser Schule bezeichnet wird. Salzburg ist neben Köln und vielleicht Hildesheim die einzige Malerschule, die die Leistungen der ottonischen Zeit bis in das späte 11., 12. und 13. Jahrhundert durchzuhalten vermochte. Das Lektionar des Kustos Bertold (M. 780, Nr. 10) aus dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts ist dafür das beste Zeugnis. Jener ottonische Stil, der um die Mitte des Jahrhunderts auf der Reichenau verwildert, in Echternach verdorrt, in Fulda einfach verschwindet, mildert sich in diesem Werk zu strengliniger Schönheit, die fern an italienische Miniaturen der Zeit erinnert.

Schritt man von dem Salzburger Lektionar zu dem Martyrologium aus Mönchen-Gladbach (M. 563, Nr. 14), so konnte man sich kein instruktiveres Beispiel eines frühromanischen Stiles in Deutschland wünschen. Trotz der Herkunft der Handschrift aus und ihrer Bestimmung für M.-Gladbach wird man an einer Entstehung im nahen Köln festhalten müssen. In der wundervollen Strenge ihrer wie gravierten Zeichnung entspricht M. 563 völlig der von Albert Boeckler (Degering Festschrift) zusammengestellten Gruppe von Kölner frühromanischen Handschriften, insbesondere Darmstadt, Landesmus. A. E. 680 (jetzt Kg 54 : 211 b). Sichere Gladbacher Arbeiten der Zeit stehen zwar sehr nahe, mangeln aber der Kraft der Kölner Zeichner. Es sei zum Beweis dafür neben Darmstadt, Landesbibl. 530, auf den Beda Kodex in Harvard hingewiesen, ein Vergleich, der um so lehrreicher ist, als Hanns Swarzenski in der Dedikationsszene den gleichen Abt vermutet wie in der von M. 563 (Slg. Phillip Hofer, Ms. Typ. 202, Katalog 1955, Nr. 11, aus Slg. Chester Beatty). Das müßte dann Abt Walter I. (1128 – 1140) sein, der auch in Darmstadt, Landesbibl. 530, fol. 159, dargestellt sein dürfte. Neben dem Abt in M. 563 befindet sich ein ausradierter Name, der mit Hilfe einer Quarzlampe noch lesbar sein sollte. Unter den zehn von Abt Walter I. seiner Abtei eingegliederten Mönchen, deren Fähigkeiten als Schreiber ausdrücklich hervorgehoben werden (Gallia Christ. III, 742), hat sich wahrscheinlich auch ein Kölner Maler befunden. Offenbar nach seinem Vorbild haben Gladbacher Mönche dann weitere Codices illuminiert. Der Einband von M. 563 ist eine interessante Kompilation wahrscheinlich des „gelehrten Bücherdiebes“ G. Libri aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, enthält aber wertvolle rheinische Emails des 12. Jahrhunderts. Die Emails der Einbände M. 562 (Nr. 12) und M. 564 (Nr. 2) sind dagegen nicht rheinisch, sondern Limoger Erzeugnisse durchschnittlicher Qualität.

Zu der Kölner spätottonischen, dann frühromanischen Handschrift kommt noch ein gutes frühgotisches Beispiel wahrscheinlich Kölner Buchmalerei in dem Psalter M. 94 (Nr. 22). Es ist sicher nach dem von Nicolaus von Verdun inspirierten „Muldenstil“ von Brüssel, Cod. 9222 (1220 – 1230) anzusetzen und läßt sich den von F. Goldkuhle (Mittelalterl. Wandmalerei in St. Maria Lyskirchen, 1954, S. 106 ff.) zusammengestellten Denkmälern der zweiten Stufe der Kölner Malerei des 13. Jahrhunderts an die Seite

stellen. Die Gesichter der stehenden Prophetenfiguren erinnern trotz geringerer Qualität vor allem an solche in der Heisterbacher Bibel in Berlin, theol. lat. fol. 379, doch scheint der ruhigere Faltenstil auf wenig frühere Entstehung hinzudeuten, so daß die Erwähnung der Hl. Elisabeth noch als Beata vielleicht doch für eine Entstehung um 1235 spricht.

In der gleichen Zeit ist der kostbarste Kodex der ganzen Ausstellung entstanden, das Berthold-Missale aus Weingarten (M. 710, Nr. 20). Meta Harrsen nennt es mit Recht „one of the great luxury manuscripts of the thirteenth century“, von einem Maler, der zu den Großen der deutschen Kunstgeschichte gehört und dessen Oeuvre, abgesehen von zwei Bildern in Stuttgart, H. B. I, 240, und einer Handschrift in Leningrad, nur noch in New York studiert werden kann (M. 710 und ein Bibelfragment der New York Public Library Spencer 1). Der Ernst der Farbklänge aus Schwarz und Silber, Gold und Blau, das kühne Spiel der weißen Höhungen, die Schärfe der schwarzen Umrißzeichnungen, ergeben zusammen mit dem wilden Pathos der Mimik und der Gester den mächtigen Eindruck einer großen Künstlerpersönlichkeit. Wie der Naumburger Meister erscheint er plötzlich in provinzieller Umgebung – sicher weitgereist wie jener – ohne eine dauernde Wirkung zu hinterlassen. Nur das Weingartner Graduale des Heinricus Sacrista und ein halbes Dutzend weiterer Handschriften, vielleicht auch die frühen Regensburger Glasfenster, wären hier zu nennen.

Meta Harrsen hat auf Grund sorgfältiger textlicher und historischer Analyse der Handschrift vorgeschlagen, das Heinricus-Graduale um das Jahr 1181 (Weihe einer Marienkapelle) zu datieren, damit vor das Berthold-Missale. Diese auch früher schon geäußerte Ansicht wird sich gegenüber derjenigen von Alber Boeckler (Die dt. Buchmalerei vorgot. Zeit) und Hanns Swarzenski (Berthold-Missal) kaum durchsetzen können. Wie die schwäbische Buchmalerei am Ende des 12. Jahrhunderts aussah, illustriert der schöne Psalter M. 645 (Nr. 18). Aber auch Zeugnisse Weingartner Buchmalerei dieser Zeit sind in dem wertvollen Einzelblatt im Art Institute in Chicago (zuletzt Oswald Goetz, Buckingham Coll. Chicago 1945, Taf. 24–25) und in der geringeren, aber genau datierten (1181–88) und lokalisierten Handschrift in Fulda, C. 1, erhalten. Ein solches Talent dünnliniger Zeichnungsweise, stimuliert durch das Genie des Berthold-Meisters, dürfte der Maler des Heinricus-Graduales gewesen sein. Schließlich sind unter den nächst verwandten Handschriften diejenigen in Wien, Cod. 4981, Fulda, Aa 49, und Stuttgart, H. B. I, 240, von Hanns Swarzenski mit überzeugenden Gründen nach 1217 datiert worden.

Die Leistungen des Berthold-Meisters erreicht um die Jahrhundertwende eine kleine Gruppe von niedersächsischen Buchmalereien, von denen die Morgan Library in dem Evangeliarfragment M. 565 (Nr. 26) ein erlesenes Beispiel besitzt (Abb. 3). Es steht vor allem den Miniaturen der 2. Hand im Brandenburger Evangelistar nahe (vgl. A. Stange in: Münchner Jahrb. 1929) und der Bibel in Halberstadt, Bibl. des Domgymn. Nr. 3. Anschließen läßt sich nun eine Neuerwerbung der Rosenwald Coll. in der National Gallery in Washington, ein Einzelblatt mit den Anfangsversen zu dem Buch der Richter, das man dem Meister der genannten Halberstadter Bibel



zuschreiben darf (vgl. Rosenwald Coll., an Exhibition of Recent Acquisitions, 1950, Nr. 4 und Abb.). Die genauere Lokalisierung dieser um 1200 entstandenen Handschriften ist noch nicht gelungen. Ihre Bedeutung liegt neben ihrem künstlerischen Rang in den überall greifbaren Zusammenhängen mit der Plastik und dem Kunsthandwerk von Halberstadt und insbesondere von Hildesheim. Ornamentale Einzelheiten und Figurenmotive von M. 565 und dem Einzelblatt in Washington entsprechen entschieden den Gravierungen und Stanzen des Laurentiusarms aus dem Welfenschatz und dem von J. Sommer soeben bekannt gemachten und nach Hildesheim lokalisierten Niellokelch von Iber (Zeitschr. f. Kunstwiss. 1957).

Der Einband dürfte kaum ursprünglich zu der Handschrift gehört haben, nicht nur weil er etwa 40 Jahre später entstanden ist, sondern weil die Maße dagegen sprechen (Deckel: 23/35 cm; Hs.: 19,5/32,5 cm). Eine Eintragung aus dem 14. Jahrhundert gibt die Auskunft, daß die Handschrift einem Augustiner-Chorfrauenstift Peter und Paul gehörte. Der dann folgende Ort wurde durchweg als *Thenigē* gelesen. M. R. James (dessen sorgfältiger Katalog von 1906 ist nirgends zitiert) und Hanns Swarzenski (1929) bezogen ihn auf Thiengen bei Freiburg, Georg Swarzenski (1932) auf Thenige bei Herford, Erich Meyer (1932) versuchte keine Identifizierung, wollte den Ort aber in der Umgebung von Goslar suchen. Meta Harrsen schlägt nun Thenigen bei Freiburg vor und lokalisiert die gestanzten Medaillons (unter nicht näher präzisiertem Hinweis auf Inge Schroth) nach Freiburg. Diese Folgerung erscheint kaum annehmbar, nachdem Erich Meyer (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1932) und Georg Swarzenski (Staedeljahrbuch 1932) die Benutzung der gleichen Stanzmodeln für diese Medaillons und eine große Gruppe Hildesheimer oder Braunschweiger Metallarbeiten nachgewiesen haben. Schließlich hat der Rez. vergeblich versucht, in den vorgeschlagenen Orten ein reguliertes Kanonissenstift Peter und Paul aufzufinden. Ein solches gab es aber in *Heiningen* in der Diözese Hildesheim bei Goslar. Da zudem die Lesung *Henigē* an Stelle von *Thenigē* einzig möglich erscheint, wie Mr. J. H. Plummer von der Morgan Library dem Rez. freundlichst bestätigte, dürfte die Lösung für die Provenienz von M. 565 gefunden sein. Der als T gelesene Buchstabe ist in Wahrheit ein abbreviiertes i(n). Die gleiche Inschrift erscheint verkürzt auf zwei Heininger Siegeln (KDM Prov. Hannover, Landkr. Goslar, S. 119). Es sei auch das Heininger Evangeliar in London, Add. Ms. 27926 erwähnt und auf das gestickte Antependium aus Heiningen, um 1250, in Helmstedt (Marienberg) hingewiesen. Hier sind die Apostelfürsten als Patrone des Stiftes dargestellt und die Majestas stimmt genau mit dem Medaillon links oben von M. 565 überein (KDM Kreis Helmstedt, Taf. VI). Schließlich begegnen Filigran und Steinfassungen von M. 565 völlig gleichartig auf dem sog. Bernwardskreuz, das sich noch heute in Heiningen befindet.

Ein interessantes, wie es scheint noch ungelöstes Problem stellt das Lektionar M. 299 (Nr. 24) dar. Die Handschrift ist, wie Meta Harrsen bemerkt in ihrem heutigen Zustand sicher nicht vollständig. Über die ältere Provenienz ist kaum etwas auszumachen und der Rez. gesteht, daß er aus den seigneurialen Schriftzügen auf fol. 1 den Namen des sächsischen Zeitz nicht zu dechiffrieren vermochte. Das neu-

zeitlich anmutende Pergamentblatt mit der Inschrift ist zudem später eingeklebt. Merkwürdig ist die Tatsache, daß J. H. v. Hefner-Alteneck die Handschrift in der Leipziger Universitätsbibliothek sah (Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, usw., 2. Aufl., I, 1879, Taf. 62), bevor sie 1898 bei T. O. Weigel in Leipzig auftauchte. Die in den *Evangelia de Sanctis* erwähnten Heiligen Florentius und Januarius verbindet Meta Harrsen mit Halle, doch lassen sie sich nach Grotefeld ebenso auf Magdeburg beziehen und dahin weisen auch Timotheus und Apollinaris und Gerontius, während Alexander auf Hildesheim und Halberstadt deuten könnte. H. Swarzenski dachte vermutungsweise an fränkische Entstehung um 1250 und verglich die Handschrift mit Maihingen, Cod. I.2.4.24. Ohne Zweifel ist M. 299 aber ein Fremdkörper in dieser fränkischen Umgebung und es wäre zu untersuchen, ob die Handschrift nicht der früheren Phase der thüringisch-sächsischen Malerschule nahesteht. Dorthin scheint die Initialornamentik zu gehören. Der noch weich modellierende Figurenstil, wie die Gesichtstypen lassen sich mit den Miniaturen der 1. Hand des Donaueschinger Psalters Nr. 309 vergleichen. Der Majestas-Christus steht der schon genannten Gruppe Hildesheimer oder Braunschweiger Stenzen nahe.

Keine der anderen ausgestellten Handschriften des 13. Jahrhunderts vermochte die genannten zu erreichen, auch M. 284 (Nr. 30) nicht, deren Lokalisierung nach Franken Meta Harrsens Vermutung einer mittelhheinischen (Wormser) Herkunft vorzuziehen sein dürfte. Der Augsburger Psalter (M. 275, Nr. 25) verdiente kaum die beiden ganzseitigen Abbildungen.

Auf die Seitenstetter Handschriften (M. 808, Nr. 28; M. 855, Nr. 31) mit ihren interessanten Beziehungen zur Paduaner Malerschule des Giovanni da Gaibana soll hier nur hingewiesen werden.

Merkwürdigerweise ist das 14. Jahrhundert in der Morgan Library durch keine deutsche Bilderhandschrift von Bedeutung vertreten, scheint in den USA überhaupt nur durch ein vielleicht Kölner Lektionar der Walters Art Gallery in Baltimore (W. 148) repräsentiert zu werden. Von den zahlreichen schönen Ledereinbänden des 14. Jahrhunderts sei derjenige von M. 822 (Nr. 36) herausgehoben, da er ohne Zweifel den von Martin Bollert zusammengestellten Lederschnitt-Einbänden, selbst dem ihm nächst verwandten im Schloßmuseum, Berlin, überlegen ist (Reichl, Berliner Museen 1931, S. 79 ff.). Ob er böhmisch zu nennen ist, erscheint nicht sicher.

Im Gegensatz zu Deutschland sind Österreich, Böhmen und Ungarn durch erlesene Werke vertreten. Es sei nur hingewiesen auf die Miniaturen aus St. Florian, M. 55 (Nr. 34), offenbar von der Hand des Malers des prachtvollen Annusbildes in St. Florian (Cod. III, 221 A, vgl. H. Jerchel, in: *Jahrb. d. Kunsth.-Samml. Wien* VI [1932], S. 16 f.), auf die bedeutende Prager Bibel von 1391 aus der Herzöglichen Bibliothek in Gotha (M. 833, Nr. 39) und auf das von Nicolaus von Brünn um 1405 gemalte Titelbild mit dem Herzog Wilhelm von Habsburg (M. 853, Nr. 42) aus der Bibliothek des Prinzen von Liechtenstein.

Das 15. Jahrhundert ist vertreten durch schwäbische, österreichische (vor allem M. 230, Nr. 50, Wien A. 15. Jh.), sächsische, bayrische, fränkische und oberrheinische



(M. 719 – 720, Nr. 48, Freiburg, A. 15. Jh.) Bilderhandschriften. Den Abschluß der Ausstellung bildete ein bayrisches Evangeliar aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (M. 351, Nr. 64).

Dieser kurze Überblick über die Ausstellung der Morgan Library suchte auf wenige Hauptwerke hinzuweisen. Ein besonderer Reiz der Sammlung liegt aber in dem Gesamtbild, das die aus verstreutem Besitz mit Sorgfalt und Kenntnisreichtum zusammengebrachten 64 Handschriften von einem Kapitel europäischer Kunstgeschichte zu geben vermögen. Athena hat der Pierpont Morgan Library zur Seite gestanden, nicht nur Hermes, der Gott des Geldes und der guten Gelegenheit.

Tilmann Buddensieg

## DIE GESTALT DES KURFÜRSTEN JOHANN WILHELM VON DER PFALZ

### *Gedächtnis-Ausstellung im Heidelberger Schloß*

Die vor zwei Jahren behutsam zu Ausstellungszwecken instandgesetzten Ruinenglasde des Ottheinrichsbaues des Heidelberger Schlosses haben in diesem Sommer eine kunst- und kulturgeschichtliche Schau zum Gedächtnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658 – 1716) aufgenommen. Während seine Heimatstadt Düsseldorf die 300. Wiederkehr von Jan Wellems Geburtstag am 19. April 1958 mit Volksfest und kulturellen Feiern beging, weil dort der Kurfürst zu einem Symbol geworden ist, mit dem sich die Stadt und ihre niederrheinische Bevölkerung gleichsam identifizieren, galt es im pfälzischen Heidelberg, seine Gestalt überhaupt erst wieder in lebendige Erinnerung zu rufen und sein Bild von den Schatten zwiespältiger Beurteilungen zu befreien. Das Ziel der Ausstellung war so die möglichst umfassende Objektivierung von Wirken und Leistung Johann Wilhelms. Der Kurfürst im historisch-politischen Wechselspiel seiner Epoche, in den weitverzweigten verwandtschaftlichen und diplomatischen Beziehungen zu nahezu allen Höfen Europas, die Entwicklung seiner Persönlichkeit in einem schicksalsschweren Leben, das sind die Themen, unter denen dies geschieht. Vor allem aber sollten die starken künstlerischen Impulse sichtbar werden, die der Kurfürst in einer langen Regierung seinem Lande gegeben hat.

Dank einer ebenso sorgfältigen wie umsichtigen Vorarbeit kam ein umfangreiches Material an Urkunden, Akten, historischen Darstellungen, an Bildnissen, Gemälden, Stichen, plastischen Werken, Plänen und kunstgewerblichen Arbeiten aus den verschiedensten Sammlungen in Düsseldorf, München, Florenz, Rom u. a. zusammen, und es zeigte sich, daß die Zeugnisse der kulturellen Bestrebungen Johann Wilhelms in den würdig-vornehmen Räumen der deutschen Spätrenaissance des Ottheinrichsbaues die denkbar günstigste Folie ihrer Darbietung fanden, da sie hier unabhängig von ihrer jeweiligen Qualität durchweg auf die Grundlagen ihres Ausdruckswillens zurückgeführt werden und an dieser Stelle eine ideale Gemeinschaft bilden. Die Anordnung der Dokumente wurde mit sicherem Gefühl und großer Erfahrung von Dr. Georg Poensgen und seinen Mitarbeitern auf die Eigenart der einzelnen Räume abgestimmt; hervorzuheben ist die instruktive Beschriftung, die man gerade bei einer

kulturgeschichtlichen und dokumentarischen Ausstellung nicht missen möchte: in Verbindung mit dem Katalog geben diese Texte alle erwünschten und wissenswerten Auskünfte.

Als eine vorwiegend historisch orientierte Schau wartet die Johann Wilhelm-Ausstellung in voller Absicht nicht mit musealen Glanzstücken auf, die als Leihgaben, selbst wenn sie in diesen Zusammenhang gehörten, auch kaum erreichbar gewesen wären. Es war ein glücklicher Gedanke, auf die Hauptwerke der einstigen Düsseldorfer Galerie Johann Wilhelms, die Rubens, van Dyck, Raffael, Tizian usw., bewußt zu verzichten und dafür den Zeitgeschmack um 1700 durch Bilder der damals hoch geschätzten Kleinmeister, Anthoni Schoonjans, Peter Strudel und Rudolf Byss, lebendig werden zu lassen. Gerade der hohe Durchschnitt der einzelnen Werke vermag andererseits die erstaunliche Vielseitigkeit der künstlerischen Interessen zu bezeugen, die den Kurfürsten zeitlebens erfüllten.

Johann Wilhelms Hof in Düsseldorf bildete den Mittelpunkt glanzvoller Prachtentfaltung; er war die Wirkungsstätte zahlreicher begabter Kräfte. Ein gleich bedeutendes kulturelles Zentrum sollte nach dem Willen des Kurfürsten auch Heidelberg werden, aber die wirtschaftliche Erschöpfung der Pfalz nach den schweren Zerstörungen im pfälzisch-örléansschen Kriege (1688/89) und die Ereignisse des spanischen Erbfolgekrieges vereitelten die Verwirklichung großer Pläne. Dennoch wird das Stadtbild Heidelbergs noch heute durch die Bauten Johann Wilhelms, die alte Universität, die Jesuitenkirche, das Rathaus von J. A. Breunig und die Annakirche von J. J. Rischer wesentlich mitbestimmt: die ausgestellten Pläne und Stiche bekunden eine großzügige Planung, ganz abgesehen von der Kühnheit der Bagedanken, die in dem Projekt eines Schlosses in der Ebene bei Schwetzingen von Graf Matteo Alberti sichtbar wird.

Die Heirat mit seiner zweiten Gemahlin, der Medicäerin Anna Maria Luisa, der Tochter Cosimos III. (1691), brachte Johann Wilhelm, der als der vornehmste Reichsfürst galt, in nahe Beziehungen zu der florentinischen Kunst des späten Barocks. Von diesem Zeitpunkt an gelangten seine musischen Anlagen und seine schöpferische Phantasie als Kulturförderer in weitestem Sinne erst zur vollen Entfaltung. Diese Beziehungen werden in der Ausstellung deutlich, wenn auch die kostbaren Bronzearbeiten von Foggini und Soldani aus seinem einstigen Besitz (vgl. K. Lankheit im Münchner Jb. 1956 S. 185 ff.), die heute das Bayerische Nationalmuseum verwahrt, nicht gezeigt werden können. Von Massimiliano Soldani sind aber aus der Jahreszeitenfolge die Porzellanausformungen des Frühlings und des Sommers aus dem Palazzo Venezia vertreten – aufschlußreiche Beispiele für den Vergleich der unterschiedlichen Wirkung und Behandlung bei verschiedenem Material.

Der ohne Zweifel bedeutendste der Künstler am Hofe Johann Wilhelms war der Bildhauer Daniel Grupello, dessen Schaffen längst die zusammenfassende Monographie verdiente. Stark in der bildnerischen Ausdruckskraft die beiden Monumentalbüsten des Kurfürsten und seiner Gemahlin aus Düsseldorf, die den Eingangsraum beherrschen; von besonderer Feinheit der Charakterisierung des individuellen



Gehaltes die kleine Marmorbüste des Freiherrn von Diamantstein; interessant das große Doppelrelief des Kurfürstenpaares, das einst über dem Eingang der Gemäldegalerie hing. Bemerkenswert der Entwurf eines Denkmals für Johann Wilhelm als Triumphator, dessen hoher Sockel mit der ausgewogenen Schichtung von Waffen und Trophäen an das Monument Grupellos auf dem Mannheimer Paradeplatz erinnert.

Eine Überraschung bedeuten die Gemälde der Hofmaler Antonio Belucci und Jan Frans van Douven als beachtliche eigenständige Leistungen der Zeit Tiepolos: Beluccis Kolossalgemälde der Trauung Johann Wilhelms mit Maria Anna Josepha von Habsburg ist mehr als repräsentative Historienmalerei, ist ein eindrucksvolles Bild in bewegtem Aufbau und stark in der Darstellung der physiognomischen Eigenart der agierenden Persönlichkeiten. Douven dagegen erweist sich – mit einem großen Reiterbildnis des Kurfürsten aus München wie mit den verschiedenen Porträts Johann Wilhelms (vor allem in dem Bildnis aus dem Todesjahr 1716) und Anna Maria Luisas – als Maler von überdurchschnittlichem Rang: ungemein sicher in der Erfassung individueller Züge, die er mit virtuoser Pinselführung und fein nuancierter Farbgebung festhält, ohne je in flache Routine abzugleiten. Gerade hierfür ist das Porträt des Komponisten Sebastiano Moratelli von Douven in Düsseldorf gemalt, ein überzeugender Beleg. Auch Johann Rudolph Byss, dessen Folge der Vier Jahreszeiten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für die Ausstellung hergeliehen haben, ragt in seinen vielfigurigen Allegorien dank einer erfindungsreichen Komposition der Personen und Gruppen weit über das gängige Maß zeitgenössischer Hofmaler hinaus; die Begegnung mit diesen subtil gemalten, farbig lebendigen Bildern bedeutet einen schönen Gewinn. Seltsam fremd, eigentlich unzeitgemäß nimmt sich in diesem Kreise der dem Kurfürsten zum Teil auch persönlich nahestehenden Maler (Douven war sein Berater beim Aufbau der Düsseldorfer Gemäldegalerie!) das Werk des Süddeutschen Bernhard Keil (früher Antonio Amoroso zugeschrieben) aus: ein erstaunlich realistisch dargestelltes, frisch gemaltes „Schlafendes Mädchen“ (München), das – wie Georg Poensgen treffend im Katalog bemerkt – „in Thema und Malweise die Kunst eines Courbet vorwegnimmt“.

Ludwig W. Böhm

## ZWEI WIRKUNGEN VON ANTONIO CARRACCIS SINTFLUTBILD

(Mit 3 Abbildungen)

Für die Genesis des Sintflutbildes von Antonio Carracci im Louvre (Abb. 1) ist der Hinweis auf Michelangelo wesentlich (G. Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du XVIème siècle* . . . Les Carraches, Paris 1913, S. 224), und zwar können die Gesamtkomposition und manches Figürliche aus dem Sintflutbild der Sixtinischen Kapelle abgeleitet werden. Über die Wirkungen des Werkes haben wir eine Äußerung von Roberto Longhi, der sich vor zwei Figuren darin an Franzosen des 17. und 19. Jahrhunderts erinnert fühlt (*Precisioni nelle Gallerie Italiane I. La R. Galleria Borghese*, Roma 1928, S. 140 f.; zitiert und erweitert: Katalog der Mostra dei Carracci,

Bologna 1956, Nr. 114). Beobachtungen in dieser Richtung lassen sich noch vermehren und präzisieren.

Poussins Bild *Der Winter oder die Sintflut im Louvre* (Abb. 4a) bringt die gleichen Grundelemente des Bildaufbaus: den steilen Komplex links am Rand, mit dem einen scharfen Absatz, dem überhängenden Baum; den breiten Hügel in der rechten Bildhälfte, der sich als zweifache Folge mehr abgerundeter Kuppen aufbaut (wobei bezeichnenderweise Antonio das, was bei Poussin nur Landschaftsform ist, z. T. aus Figuren und Landschaft zusammensetzt); zwischen beiden, gleich in Ansicht und Ausschnitt, das kenternde Boot mit dem Mann an der Spitze und die einprägsame Horizontale darüber. (Bei dieser Beziehung im Ganzen können auch erzählerische und formale Einzelheiten des Winters von Antonio abgeleitet werden, wie der Schwimmende mit dem Pferd im Vordergrund, dem bei Antonio der vorn im flatternden Mantel, noch mehr der im Mittelgrund entspricht; der Blitz, das optisch Zerspaltene des Hügels rechts. Möglich ist auch, daß der Mann mit erhobenen Händen in Poussins kenterndem Boot durch den mit ausgebreiteten Armen bei Antonio rechts oben angeregt ist: beidemale ein Hereinnehmen der Reflexion in das Geschehen ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts. Das Motiv des Hinreichens, bei Poussin rechts, scheint direkt von Michelangelos *Sintflut* herzukommen.)

Die Ähnlichkeit beider Werke ist derart, daß man Antonios *Sintflut* als Vorstufe zu Poussins *Bilderfindung* bezeichnen muß. Ob das Bild, das später aus der Sammlung Mazarins in den Besitz des Königs kam, bei Poussins Aufenthalt in Paris 1640–42 schon dort war, oder ob er es noch in Italien kennenlernte, läßt sich z. Z. nicht sagen; eine heute verschollene Replik war in Bologna (Katalog, zit. Abs. 1), im Quirinalspalast hatte Antonio die gleiche Invention in einem kleinen Fresko behandelt (Abb. J. Hess, Agostino Tassi . . . München 1935, T. VIa), doch steht das Öl-bild im Louvre Poussin näher.

In der „Verlandschaftlichung“ der *Sintflut*-darstellung hat Antonio einen großen Schritt von Michelangelo auf Poussin zu getan, und zwar ist es die Festigung des Bildes durch große, baumeisterlich in bildparallele Zonen geordnete Komplexe im Sinne Annibale Carraccis, und schon in einer bestimmten Signifikanz gerade der *Sintflut*-landschaft, was Poussin weiterführen konnte. Zu gerade Annibales Vorarbeit für Poussin ist hier ein Zeugnis mehr. Freilich, was Poussin mit seiner streng und reich fugierten Gestaltung erreicht hat: daß die Landschaft in ihrer Gesetzmäßigkeit zum überlegenen Gegenspieler der isolierten Menschen, zum Gefäß göttlichen Willens wird, das ist sein Eigenes – darin, daß das Unabänderliche gerade in den Elementen der Ruhe spricht, ist der Winter dem Werk Michelangelos, mit allem im Grunde Trennenden, mehr vergleichbar als alles, was beide Künstler historisch verbindet.

Ganz auf dem Figürlichen beruht, was den Einfluß von Antonio Carraccis *Sintflut* auf ein völlig anderes Werk wahrscheinlich macht, nämlich auf Géricaults *Floß der Medusa* (Abb. 4b). Teils sind mehr gegenständliche, teils mehr formale Motive in beiden Werken einander ähnlich. Daß der Kopf einer sonst voll sichtbaren Gestalt





Abb. 1 Antonio Carracci: Die Sintflut. Paris, Louvre.





dicaueritis iudicabimini. In his tri<sup>as</sup>. qualitatib<sup>us</sup>. s<sup>ed</sup> timor<sup>e</sup>.  
fides. spes. caritas. Timore namq<sup>ue</sup> incipim<sup>us</sup>. fide seruam<sup>ur</sup>.  
q<sup>ui</sup>d incipim<sup>us</sup>. spe erigimur. caritate consumam<sup>ur</sup>. finis eni<sup>m</sup>  
p<sup>re</sup>cepti est caritas. Hi quor<sup>um</sup> s<sup>ed</sup> menses quos x<sup>p</sup>e ante  
messen p<sup>re</sup>dixit dicens. Nonne quor<sup>um</sup> menses s<sup>ed</sup> usq<sup>ue</sup> ad  
messen. ut & nos p<sup>ro</sup>p<sup>re</sup>cepta di. & mandata. ac testimo  
nia atq<sup>ue</sup> exempla. maturos post iudiciu<sup>m</sup> metam<sup>us</sup> cum  
gaudio fructus qui in lacrimis timoris semina peni  
tentie iactauim<sup>us</sup> in t<sup>er</sup>ra. nostros portantes caritatis ma  
nipulos cu<sup>m</sup> gaudio metamus in celis.



Sicut septu<sup>m</sup> est in esaya p<sup>ro</sup>ph<sup>eta</sup>. Ecce mitto angelu<sup>m</sup> meū  
ante faciem tuā. qui p<sup>re</sup>parabit uia<sup>m</sup> tuā ante te. Vox  
clamantis in deserto. parate uia<sup>m</sup> dñi. rectas facite  
semitas eius. **F**uit iohannes in deserto baptizans  
& p<sup>re</sup>dicans baptisnu<sup>m</sup> penitentie. in remissione pec  
catoru<sup>m</sup>. Et egrediebatur ad illu<sup>m</sup> omnis iudee regio  
& ierosolimit<sup>e</sup> uniuersi. & baptizabant ab illo in ior  
dane flumine confitentes peccā sua. Et erat iohs  
uestitus pilis cameli. & zona pellicia circa lūbos ei<sup>us</sup>  
& locustas. et mel siluestre edebat. & p<sup>re</sup>dicabat di

Mat. ii.  
Luc. vii.  
in x.

Mat. iii.  
Luc. viii.



Abb. 4a Nicolas Poussin: Der Winter oder die Sintflut. Paris, Louvre.



Abb. 4b Théodore Géricault: Das Floß der Medusa. Paris, Louvre.



ins Wasser taucht, wie bei Géricaults erst in der endgültigen Fassung eingefügtem Mann rechts unten und dem Kind auf Antonios Bild etwa an gleicher Stelle, ist eine sehr auffällige Einzelheit. Der Rückenakt im Gestus des Sichhochstemmens (Antonio: links unten; Géricault: auf dem Floß rechts vorne; auf der zweiten Vorstudie zum Floß der Medusa ganz nackt), wohl auch der Hingesunkene zwischen den Armen eines Vorgebeugten (Antonio: rechts unten; Géricault: links unten) und vielleicht auch der Vorgebeugte mit vorgestrecktem linkem Arm (beidemale unten Mitte, bei Antonio mit dem Pferd, bei Géricault aufs Gesicht gesunken) sind vergleichbar, wenn auch bei Géricault in der Form und im Tun verändert und durch Naturstudium und neuen Naturgehalt innerlich verwandelt. Vor allem aber erscheint in der mittleren unteren Partie von Antonios Sintflutbild die Gesamtbewegung des Géricaultschen Hauptwerkes vorbereitet: von gebeugten Figuren steigt sie nach rechts oben zu heftig gereckten an (das Sichanhalten, Einander-ziehen, das folierende flatternde Tuch finden sich beidemale), stark wirken die gestreckten Arme.

Was mit dem Sintflutbild vergleichbar ist, hat Géricault erst nach und nach in seine Konzeption aufgenommen (Abb.en K. Berger, Géricault und sein Werk, Wien 1952, 42 – 45, Katalog Clément 98, 99, 97). Wir müssen m. E. auf einen anhaltenden Eindruck der Sintflut Antonios auf Géricault schließen. Das Vorbild Michelangelos, das man öfters nennt, hätte in diesem Falle also indirekt auf den Romantiker gewirkt. Wenn ein und dasselbe Bild Antonios für zwei so grundverschiedene Werke Vorbild sein konnte, so ist das in der künstlerischen (nicht nur kompositionellen) „Dichte“ der strukturellen Schichtung des einst hochgeschätzten Werkes begründet.

Eine Analyse dessen, was gerade Antonio Carracci dem Géricault bedeuten konnte, müßte auf die äußere Pathetisierung Michelangelos verweisen, auf eine Rhetorik, die sich ebenso der „klassizistischen“ formalen Klärung wie des „naturalistisch“ Krasen und der grellen Lichtführung bedient; die konsequente Gesamtbewegung im Bilde Antonios (konsequenter als bei anderen Bolognesen außer G. Reni) erscheint bei Géricault, gerade in der Kundgebung letzter verzweifelter Kraft, als Elan. Wichtiger noch scheint ein allgemeiner Gesichtspunkt: daß noch die „romanhafte“ Schilderung ausgesetzter Menschen, die dem Floß der Medusa seinen Rang in der Kunst unserer Epoche verleiht, Bildvorstellungen urtypischer, heilsgeschichtlicher Ereignisse in der „alten“ Kunst weiterbilden konnte.

Wilhelm Messerer

## REZENSIONEN

*Die Kunstformen des Barockzeitalters.* Vierzehn Vorträge von Hans Barth, Pierre Beausire, Paul-Henry Boerlin, Johann Doerig, Wilibald Gurlitt, Paul Hofer, Hanspeter Landolt, Reto Roedel, Edmund Stadler, Rudolf Stamm, Fritz Strich, Georg Thürer, Hans Tintelnott und Richard Zürcher. Herausgegeben von Rudolf Stamm. München, Lehnen Verlag, 1956, 446 S. m. 52 Abb. im Text und auf 24 Taf.

Im Wintersemester des Jahres 1954/55 wurde auf Anregung der Sprachlich-Historischen Abteilung der Handelshochschule St. Gallen ein Vortragszyklus durchgeführt,

dessen Beiträge, gesammelt unter obigem Titel, im 82. Band der Sammlung Dalp erschienen sind.

Vierzehn Autoren, neben Meistern ihres Faches jüngere und junge Gelehrte, sind mit Arbeiten vertreten. Was sie alle zu dem problemreichen Thema beitragen, muß als eine Bestandsaufnahme der heute gebräuchlichen Verwendungsweisen des Begriffes Barock in Kunst- und Literaturwissenschaft angesehen werden. Ausgegangen wird von den ursprünglichen und konkreten Anwendungsweisen des Begriffes, um dann zu seiner Übertragung und Verallgemeinerung fortzuschreiten.

Den Eingang macht Hans Tintelnots Beitrag „Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe“. Der Verfasser entwirft ein anschauliches und aufschlußreiches Bild von den Entwicklungsphasen, die zur Gewinnung der Barockbegriffe führten. Er stellt drei Etappen fest. Die erste um 1887 ist eine Zeit der Erschließung, die zweite um 1907 eine Stufe der Evolution und die dritte um 1932 eine solche der Neubegründung des Gesamtbildes. Hierbei wird der Vorrang der Kunstgeschichte vor den anderen historischen Wissenschaften und ihr Verdienst klar ersichtlich. Ihr allein ist es zu verdanken, daß wir heute einen einigermaßen gesicherten Begriff von dieser letzten einheitlichen Kulturepoche des Abendlandes haben.

An diesen umfangreichen und excellenten Beitrag schließt eine Folge von Einzeluntersuchungen auf kunst- und literaturhistorischem Felde an. Diese Beiträge dienen meist der Isolierung wichtiger barocker Formelemente und ihrer künstlerischen Funktion, zeigen aber auch deren geistesgeschichtliche Verflochtenheit auf. Es sind dies die Arbeiten zur Architektur, Plastik, Malerei, zur Raumgestaltung im barocken Theater, zum Klangbild der Barockmusik und die Beiträge über die Nationalliteratur Italiens, Spaniens, Frankreichs, Englands und Deutschlands. Das Schwergewicht liegt hier auf den literarischen Erscheinungen des 17. Jahrhunderts.

Die Brücke zwischen den kunst- und literarhistorischen Abhandlungen bildet Fritz Strichs Beitrag „Die Übertragung des Barockbegriffes von der bildenden Kunst auf die Dichtung“. Strich sieht in diesem Vorgang ein durchaus legitimes Geschehen und gewinnt damit eine Position, die dem ursprünglichen Verhältnis der barocken Künste entspricht, deren Grundprinzip ja die Einheit und die Übereinstimmung von bildenden und redenden Künsten war. Hier und im abschließenden Referat Hans Barths „Über das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz“ zeichnen sich deutlich die Konturen einer möglichen Gesamtkonzeption unseres gegenwärtigen Barockbegriffes ab.

Ein wesentliches Ergebnis dieses die Gesamtheit barocken Wesens umfassenden Überblickes erscheint uns in den Ansätzen zur Auffindung eines allgemein gültigen Barockbegriffes zu liegen. Gerade die z. T. recht verschiedenartigen Funktionsweisen des Barockbegriffes bei der Interpretation konkreter Kunstwerke machen evident, daß die gegenwärtige Phase dieses wichtigen geisteswissenschaftlichen Begriffes eine einheitliche Bestimmung dringend nötig hat.

Wilhelm Mrazek



F. W. H. HOLLSTEIN, *The Graphic Art of Lucas van Leyden (1494 – 1533)*. Amsterdam, s. a., Menno Hertzberger. VIII und 188 Ss., 240 (unnummerierte) Abb.

Eine wohlfeile, für den Wissenschaftler wie für den Studenten zugängliche Gesamtausgabe des graphischen Oeuvres war für Lucas van Leyden ein schon längst fälliger Wunsch wie für Schongauer. Während er für Schongauer durch den Schroll-Band von Baum vor einem Jahrzehnt in unvollkommener Weise in Erfüllung gegangen ist – unter Zugrundelegung einer einzigen, wenn auch sehr hervorragenden Sammlung: der Albertina – mußten wir uns für Lucas van Leyden bis vor kurzem mit Friedländers gutem Lichtdruckband der „Meister der Graphik“ begnügen, der nur den Nachteil hatte, eine „Auswahl“ zu sein. Der vorzügliche Kenner, Händler und Sammler F. W. H. Hollstein, dessen kürzlich erfolgtes Ableben wir beklagen, hat nun im X. Band seines Gesamtkatalogs „Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts“ diesen dringenden Wunsch auch für Lucas erfüllt. Die Wichtigkeit eines Handbuchs über die Druckgraphik des Meisters hat den Verlag veranlaßt, Lucas van Leyden auch als gesonderten Band herauszugeben.

Der Käufer des Einzelbandes legt naturgemäß auf den Umstand, daß er das gesamte Material in Abbildungen enthalte, das Hauptgewicht. Hollstein trachtete, gute Drucke in den großen internationalen Sammlungen für sein Bildmaterial stellig zu machen. Die Abbildungen können aber vielfach nicht die vorzüglichen Lichtdrucke in Friedländers Band ersetzen, gehemmt nicht nur durch das (einem Katalog gemäße) kleine Format, sondern gelegentlich auch durch recht verwischte und verblasene Rasterklischees (z. B. Die Versuchung des hl. Antonius B. 117), wo doch gewiß gute Drucke erreichbar gewesen wären. Die Standortsbezeichnung des jeweils abgebildeten Druckes hätte sich empfohlen. Für die Kupferstiche wurde die Nummernfolge Bartsch' beibehalten. Des Verfassers eigene Datierungsvorschläge (häufig von denen Rosy Kahns und Friedländers abweichend) wurden bei den undatierten Blättern in Klammern den Titeln beigesetzt. Die Holzschnitte erscheinen mit Hollsteins eigener Numerierung.

Das Oeuvreverzeichnis hat all die Vorzüge und Nachteile des Hollsteinschen Gesamtkatalogs. Daß dieser die durch Van der Kellen und Dutuit gemachten Anfänge fortzusetzen sich bemüht, ist eine überaus begrüßenswerte und dankbare Aufgabe. Er will nicht nur dem Museumsmann und Sammler, sondern auch dem Händler dienen. Deshalb ist jedem Druck ein chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Auktionen mit Provenancen und Erstehern beigefügt. Die Sammlungen werden in dieser Liste nur nach den Besitzernamen zitiert, nicht nach Auktionatoren, was bloß für den Eingeweihten verständlich ist, der weiß, in welchem Auktionskatalog er das betreffende Blatt nachschlagen kann. Z. B. erfahren wir aus dem Vorwort, daß Hollstein in der Sammlung des Freiherrn von Grote bei Braunschweig ein Lucas van Leyden-Oeuvre entdeckte, das Dr. Bierens de Haan mit Post 198 von Rembrandts Versteigerungsinventar identifizierte. Hollstein und Puppel haben dieses Oeuvre am 7. und 8. XI. 1930 versteigert (vieles davon gelangte in die Sammlung Bierens de Haan und mit dieser als Stiftung in das Museum Boymans), wobei der Katalog nur „Freiherr von

G. . ." als Provenance nannte. Die Preisergebnisse, auf Dollars umgerechnet, werden beigefügt.

Von der Beschreibung im Text wurde abgesehen, da fast alle Blätter abgebildet wurden – fast alle, denn mit Bedauern muß der Benützer feststellen, daß gerade von den seltenen Holzschnittserien, die man so gerne komplett im Bilde beisammen gehabt hätte, große Partien weggelassen wurden: H. 14, 15 und 17 (Bibelillustrationen des Utrechter Missale 1514), H. 40 – 44 (verwendet 1517 in der Cronycke van Hollandt des Cornelius Aurelius und 1528 in der Vorsterman'schen Bibel), 46 – 88 (verwendet 1511 im Bonaventura, 1514 im Utrechter Missale und 1515 im Hortulus Animae), 106 – 109 (verwendet in der Cronycke). Der Gedanke war offenbar der, daß die Abbildung einiger Beispiele der ziemlich gleichartigen Folgen von Szenen und Figuren des Alten und Neuen Testaments sowie Gestalten von Heiligen genügte, um für Sammler und Händler auch die übrigen leicht identifizierbar zu machen, der Kunsthistoriker aber wird den Ausfall bedauern. Er wird auch die Abbildungen einiger von Friedländer positiv beurteilter Werke vermissen: so etwa H. 112 das Verlegerzeichen von Jan Seversz und H. 113 „St. Rochus mit dem Engel“, ein Blatt, das Hollstein als „attributed“ verzeichnet, obwohl es gewiß eher als Original in Frage kommt als H. 12, 18, 34, 35, 36, die in hohem Grade disputierbar, und H. 19, 45 und 110, die gewiß auszuschneiden sind. Das von Friedländer zugeschriebene Titelblatt von „Philippus a Leydis de re publica cura“ (Seversz 1516) ist unter den Zuschreibungen nicht erwähnt. Ferner hätte es sich empfohlen, in dieser Sonderausgabe die Abbildungen der Holzschnittzyklen der Zwölf Könige von Israel und der Neun Helden zu wiederholen, die Hollstein als Werke des Jacob Cornelisz in Bd. V seines Corpus verzeichnet. Rosy Kahn und Friedländer, Bartsch' alte Zuschreibung wieder zu Ehren bringend, haben mit guten Gründen für Lucas als Urheber plädiert. Das völlige Fehlen einer wenn auch noch so knappen Angabe des Standes der wissenschaftlichen Diskussion im Text wird der Kunsthistoriker gerade bei den Zweifelsfällen bedauern. Die Hinweise auf divergente Zuschreibungen bei den Literaturzitaten sind für diese noch sehr im Fluß befindliche Werkgruppe, der Dogdson so viel Mühe widmete, zu sparsam. Dasselbe gilt auch für gegenständliche Bestimmungen (etwa die „Bocca della Verità“ H. 10 und das sog. „Selbstbildnis“ B. 173). Das Verzeichnis der Exemplare seltener Drucke bedarf der Ergänzung; auch die Albertina besitzt ein Exemplar des „Eulenspiegel“ B. 159.

So entbehrt diese Sonderausgabe des Abschnittes über Lucas van Leyden in dem großen Sammelkatalog vieles, was man sich für ein richtiges Corpus von Lucas' Graphik gewünscht hätte. Die Arbeit, die Bastelaer für Bruegel geleistet hat, steht für Lucas noch aus.

Hollsteins Vorarbeit hierfür, mit der Summe verarbeiteter Erfahrung, hat ihre großen Verdienste. Die Tafel der Wasserzeichen ist ebenso wertvoll wie das Verzeichnis der Nachstiche nach Lucas, Heineckens „Malerwerk“, ein in den alten Kupferstichkabinetten wie der Albertina noch lebendiger Begriff.

Hollstein hat dieser Sonderausgabe ein eigenes Vorwort vorausgeschickt, in dem



er mit Recht an dem Geburtsdatum 1494 des frühreifen Genies festhält. Lucas' Porträt, das Dürer auf der niederländischen Reise gezeichnet hat, liefert den augenfälligen Beweis seiner Richtigkeit.

Otto Benesch

## TOTENTAFEL

LUDWIG JUSTI †

Mit Ludwig Justi ist eine der letzten der bedeutenden Persönlichkeiten aus der großen Zeit der deutschen und vor allem der Berliner Museen von uns gegangen. Ähnlich wie sein Freund und Altersgenosse Georg Swarzenski, hat Justi bis zuletzt im Museum gearbeitet, allerdings nach einer fast dreizehnjährigen erzwungenen Pause und unter sehr anderen, sehr viel schwierigeren Verhältnissen als jener in Boston: die bedrückenden Widerstände und Hemmungen, die sich seinem Bemühen entgegenstellten, in den Trümmern der Museen im Ostsektor Berlins den Geist der großen Tradition wach zu erhalten, haben das letzte Jahrzehnt sicher zu dem schwersten des 81jährigen Lebens gemacht.

Justi ragte in unsere Zeit hinein als der hervorragende Vertreter einer zu Ende gegangenen Epoche verfeinerter geistiger Bildung von grundsätzlich universeller Ausrichtung, ohne Neigung und Talent zum Spezialistentum. Neben der Kunstgeschichte, der er sein Leben gewidmet hatte, beschäftigten ihn jahrelang Studien im Bereich der mittelalterlichen oder auch der neueren Geschichte, er konnte seine Zuhörer überraschen, wenn er in Gesprächen eingehende Kenntnisse auf dem Gebiet der Biologie offenbarte, die Dichtung vom Altertum bis in die neuere Zeit war ihm ein selbstverständlicher Besitz und seine musikalische Begabung war außerordentlich. Aber auch in seinem eigentlichen Fach hat er sich nie einem Sondergebiet verschrieben, seine gewichtigen und zum Teil wegweisenden wissenschaftlichen Arbeiten behandeln deutsche, italienische und spanische Kunst, Malerei, Plastik und Architektur und nicht zuletzt das weite Gebiet des 19. und 20. Jahrhunderts.

Von tiefer Musikalität, war Justi doch ganz Augenmensch und die Erfassung des Kunstwerks ging bei ihm fast ausschließlich über das Sehen, kaum über historische Zusammenhänge und Quellen – so genau er auch diese kannte. Weil ihm dies der einzig richtige Weg zur Kunst zu sein schien, sind so viele seiner Schriften darauf angelegt, den Leser im Sehen zu erziehen, indem die einzelnen Werke durch Beschreiben gedeutet werden – wie in „Deutsche Malkunst“, „Deutsche Zeichenkunst“, „Von Runge bis Thoma“, „Von Corinth bis Klee“, aber auch in der zweiten Fassung seines „Giorgione“.

Diese Grundeinstellung machte ihn zu einem hervorragenden Museumsmann. Mit der ihm eigenen Überlegenheit durchdrang er den Bestand der in Frage stehenden Sammlung und komponierte sie in das betreffende Gebäude so hinein, daß sich dem Besucher im Durchschreiten von Kunstwerk zu Kunstwerk, von Raum zu Raum ganz selbstverständlich ein Bild des Ganzen offenbarte. Das gelang schon beim Umbau der National-Galerie vor dem ersten Weltkrieg und der anschließenden Neuordnung nach Ausscheiden der Schlachtenbilder und der Bildnisse

der Ritter des Ordens Pour le Mérite: jetzt erst entstand durch neue Gruppierung und Akzentsetzung die geschlossene und überzeugende Darstellung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Ebenso glücklich verwandelte sich unter seiner Hand die Münchner Schack-Galerie (einst preußischer Besitz) zu einem Denkmal weit-schauenden Mäzenatentums vom Ende des 19. Jahrhunderts, und wahre Kabinett-stücke der Museumsgestaltung vollbrachte er in den Nebenabteilungen der National-Galerie: der Bildnissammlung in der Alten Bau-Akademie, dem Rauch-Museum in der Charlottenburger Orangerie und dem Schinkel-Museum im Prinzessinnen-Palais.

Die bedeutsamste Leistung, die er als Direktor der National-Galerie neben dem großartigen Ausbau der Sammlung des 19. Jahrhunderts vollbrachte, war die Schaf-fung der neuen Abteilung im ehemaligen Kronprinzen-Palais, dessen Zuweisung als Erweiterungsbau er 1920 erreichte. Trotz der gewiß beträchtlichen Leistungen der Museen von Mannheim, Halle, Essen, Barmen, Köln, Hamburg, Lübeck usw., gilt doch uneingeschränkt, daß sich hier das Bild der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts geformt hat. Aus der verwirrenden Fülle der künstlerischen Ten-denzen und Gruppen, die nach dem ersten Weltkrieg miteinander rangen, wählte er, von jüngeren Mitarbeitern beraten, aber immer doch selbst entscheidend, das Wes-entliche aus, ergänzte die Ankäufe zunächst durch Leihgaben, verstärkte die Ak-zente durch Ausstellungen und erstellte schließlich eine Sammlung vom späten Co-rinth bis zu Klee, die in der Reihe der Namen und in der Wertsetzung heute noch unsere Vorstellung von der Kunst der ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts bestimmt. Dies konnte nur unter heftigen Anfeindungen durchgeführt werden, wo-bei in den zwanziger Jahren vor allem Max Liebermann als Präsident der Akademie der große Gegenspieler war, mit Max Scheffler in „Kunst und Künstler“ als seinem Sprachrohr, gelegentlich auch unterstützt durch Julius Meier-Graefe. Das Kron-prinzen-Palais aber führte dann auch, aus ganz anderen Gründen, zu Justis Ab-berufung im Jahre 1933.

Daneben stehen die Erwerbungen deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Er sicherte durch frühes Zugreifen die Hauptwerke von Caspar David Friedrich, ihm gelang auch der Ankauf eines Bildes von Runge, er vereinigte die einzigartige Sam-mlung der damals noch allgemein verachteten Frühwerke der Nazarener, und die schönsten Bilder von Böcklin und Thoma kamen unter seiner Leitung hinzu. Der Ab-teilung außerdeutscher Kunst, zu der Tschudi mit der stolzen Reihe der Bilder von Delacroix bis zu Cézanne den Grundstock gelegt hatte, konnte er vier Bilder von van Gogh hinzufügen und im Kronprinzen-Palais einen ganzen Saal mit Gemälden von Munch, je ein Bild von Picasso, Juan Gris und Braque und schließlich eine vielseitige Gruppe italienischer Bilder, darunter Carrà, Severini, Chirico, Modigliani u. a.

Kaum notwendig zu sagen, daß auch die Ausstellungen, die Justi aufbaute, die gleiche überzeugende Klarheit, die gleiche Sicherheit der künstlerischen Ordnung verrieten: die unvergeßlichen Überblicke über das Lebenswerk von Thoma (1922), Corinth (1926), Böcklin (1928) in der National-Galerie, von Munch (1927), van Gogh (1929), Feininger (1931) und vielen anderen im Kronprinzen-Palais. Vortrefflich war



auch die historische Ausstellung der Freiheitskriege, die er Anfang des Krieges in der ausgeräumten National-Galerie durchführen durfte.

Nach dem Zusammenbruch hat er in verschiedenen Bemühungen, die Reste des in Ostberlin zurückgebliebenen Museumsgutes sinnvoll lebendig zu machen, Ausstellungen veranstaltet, zuerst im Schloß, das dann bald abgerissen wurde, dann im Zeughaus, das man ihm wieder entzog, zuletzt in den nach und nach wieder hergestellten Räumen der National-Galerie. Eine beglückende und große Aufgabe fiel ihm noch einmal zu, als er die von Rußland zurückgegebenen Bilder der Dresdner Galerie in der National-Galerie ausstellen konnte, eine wunderbar gelungene Darbietung der einzigartigen Sammlung. Seine letzte Tat war die Ausstellung des gesamten graphischen Werks von Picasso, unter dem kulturpolitischen Druck der Ostzone eine mutige Unternehmung. Kurz nach der Eröffnung ist er gestorben.

Zu seinem 60. Geburtstag 1936, als er in die Stelle eines Kustos an der Staatlichen Kunstbibliothek versetzt worden war, haben seine früheren Mitarbeiter Ludwig Thormaehlen, Paul Ortwin Rave und der Verfasser eine Sammlung seiner Aufsätze unter dem Titel „Im Dienste der Kunst“ herausgegeben und als Einleitung eine ausführliche Biographie geschrieben, auf die ich hier verweisen kann, wenn ich die Lebensdaten nur in Stichworten gebe.

Am 14. März 1876 in Marburg geboren, wurde er Schüler seines Onkels Carl Justi in Bonn und kam um die Jahrhundertwende als Hilfsarbeiter zu Bode an die Berliner Gemälde-Galerie. Er habilitierte sich gleichzeitig an der Berliner Universität und folgte 1903 einem Ruf als außerordentlicher Professor nach Halle, von wo er nach nur einem Semester mit erst 27 Jahren als Nachfolger Weizsäckers zum Direktor des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt ernannt wurde. Hier gelang ihm der Ankauf des großen Rembrandt „Die Blendung Simsons“, heute noch ein Hauptwerk der berühmten Galerie. Meinungsverschiedenheiten über die Zusammenlegung mit der Städtischen Kunstsammlung, der sich die Administration der Stadelstiftung widersetzte, veranlaßten seinen Rücktritt nach einem Jahr. Er schlug mit Erfolg Georg Swarzenski als seinen Nachfolger vor und ging nach Berlin, zunächst als Ständiger Sekretär der Akademie der Künste. Hier veranstaltete er die denkwürdige Ausstellung „Meisterwerke der englischen Malerei“. 1909 wurde der 33jährige als Nachfolger Hugo von Tschudis an die National-Galerie berufen. 1933 wurde er beurlaubt, dann an die Kunstbibliothek versetzt und 1941 pensioniert. Er zog sich in die Neue Orangerie in Potsdam zurück, seinen wissenschaftlichen Arbeiten hingegeben. 1946 berief den 70jährigen die „Kommandantur“ der vier Besatzungsmächte zum Generaldirektor eines Trümmerfeldes: die Bauten zerstört, die Kunstwerke teils im Westen geborgen, teils in den Osten verschleppt, teils in den letzten Kriegstagen vernichtet. Was er versuchte und erreichte, ist besprochen worden. Nach der Spaltung Berlins verließ ihn ein Mitarbeiter nach dem andern und ging in den Westen. Man hat ihm hier vorgeworfen, daß er nicht auch fortging. Er tat es nicht, weil er in Potsdam, also in der Ostzone, wohnte und nur als Bettler hätte fliehen können, aber auch, weil er wußte, daß er durch sein Ansehen mehr für die Wiederherstellung der

Museen erreichen konnte als jeder andere. Man hat ihn mit Ehren überhäuft, er wurde National-Preisträger, doch wurde die Schwierigkeit seiner Amtsführung dadurch nicht erleichtert. Wer ihn in den letzten Jahren besucht und gesprochen hat, weiß, wie klar und nüchtern er die Situation erkannte.

Hier ist mehr von der musealen als von der wissenschaftlichen Leistung die Rede gewesen. Seine frühen Beiträge zur Dürerforschung, seine Arbeiten über Giovanni Pisano, über Peter Vischer, über Giorgione und über Velasquez behaupten ihren festen Platz in der kunstgeschichtlichen Literatur. Es kann hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Die Bücher zur neuen Kunst wurden schon erwähnt. Ein Verzeichnis seiner Schriften bis 1936 findet man in dem erwähnten Buch „Im Dienste der Kunst“, es ist ergänzt und bis in die Gegenwart weitergeführt in „Forschungen und Berichte“, herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin (Ost) als Anfang einer neuen Reihe von Jahrbüchern, deren erster Band 1957 als Festschrift zum 80. Geburtstag von Ludwig Justi gedacht ist.

Als Titelbild findet man dort eine Photographie des 80jährigen: Den großartigen, bis in jede Falte durchgeformten Kopf und seine schönen, ausdrucksvollen Hände, die er beim Sprechen und Erklären von Kunstwerken so lebhaft und eindringlich bewegte. Er war ein tief künstlerischer Mensch, ein großer Gelehrter und zugleich ein Weltmann, der Vertreter einer hohen Aristokratie des Geistes. Ein großer Teil seiner Lebensleistung ist vernichtet, seine Anstrengungen in den letzten Jahren waren vielleicht vergeblich, aber sein Werk wird trotzdem weiter wirken und seine Gestalt wird allen unvergänglich bleiben, die ihm begegnet sind.

Alfred Hentzen

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Zofia Ameisenowa: *Rekopisy i Pierwodruki Iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Wrocław - Kraków, Zakład Im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 1958. 235 S., 256 Abb. auf Taf., 12 farb. Abb. auf Taf.

Hans Christ: *Die Krypta der Gumbertuskirche in Ansbach* und ihre baugeschichtlichen Zusammenhänge. Mit einem Exkurs zur Baugeschichte des Speyerer Domes. S.-Dr. a. d. 77. Jb. d. Hist. Vereins für Mittelfranken. 1958. 48 S. m. 10 Abb.

Herbert von Einem: *Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, H. 78. Köln und Op-laden, Westdeutscher Verlag, 1958. 63 S. m. 24 Abb. DM 5.-.

Maurice Gobin: *Géricault (1791 - 1824) dans la Collection d'un Amateur*. Paris o. J. Librairie des Quatre Chemins-Editart, 63 Bl. m. 60 Abb.

H. W. Grohn: *Vincent van Gogh*. Leipzig, VEB E. A. Seemann, 1958. 218 S. m. 54 z. T. farb. Abb. auf Taf. M. 39.30.

Torgil Magnuson: *Studies in Roman Quattrocento Architecture*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958. XV, 389 S. m. Abb., 6 Faltpläne. Schw. Kr. 60.-.

Kurt Köster: *Meister Tilman von Hachenburg*. Studien zum Werk eines mittelhheinischen Glockengießers des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksich-



- tigung der als Glockenzier verwendeten mittelalterlichen Pilger- und Wallfahrtszeichen. Sonderdruck aus: Jahrbuch der Hessischen kirchengeschichtlichen Vereinigung 8 (1957). 273 S. m. 8 Abb., 8 Bl. Abb.
- Benedict Nicolson: *Hendrick Terbrugghen*. London, Lund, Humphries & Co., Ltd., 1958. 138 S., 112 Abb. auf Taf., 1 Farbtaf.
- B. W. Robinson: *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford University Press 1958. XXV, 219 S., 40 S. Abb. 55/- .
- Herbert Rode: *Führer zum alten und neuen Köln*. Köln, J. P. Bachem, 1958. 120 S. m. 2 Stadtplänen a. d. Umschl., 12 Grundrissen u. 72 Zeichnungen. Kart. DM 4.80.
- Ernst Walter Schmidt: *Die moderne Kunst in theologischer und psychologischer Sicht*. Eine Diskussion. Bremerhaven, Nordd. Verlag Ditzen & Co., 1958. 34 S. Brosch. DM 1.90.
- Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Bd. 71. Hamburg 1958. 211 S., 9 Abb. auf Taf. Kart. DM 1.90.
- Mr. A. Staring: *Jacob de Wit 1695 - 1754*. Amsterdam, P. N. van Kampen en Zoon, 1958. 197 S., 126 Abb. auf Taf. Ln. f 45. - .
- Kate Trauman Steinitz: *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*. A bibliography of the printed editions 1651 - 1956. Based on the complete collection in The Elmer Belt Library of Vinciana, preceded by a study of its sources and illustrations. Vorw. v. Elmer Belt. Copenhagen, Munksgaard, 1958. Library Research Monographs, Vol. 5. 244 S. m. 58 Abb.
- Hans Wentzel: *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200 - 1350*. Hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft Berlin 1958. Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. 1. 280 S. m. 57 Abb., 646 Abb. auf Taf., 3 Schwarzweiß- u. 12 Farbtaf. Ln. DM 80. - .
- George Zarnecki: *The early sculpture of Ely Cathedral*. London, Alec Tiranti Ltd., 1958. 52 S., 101 Abb. auf Taf. Ln. 18 s.
- Goethe. *Zwölf Aquarelle*. Mit einl. Text hrsg. von Gerhard Fimmel. Weimar, Hermann Böhlaus Nachf., 1958. 43 S., 12 Farbtaf. Ln. DM 22.50.
- Kunstgeschichtliche Anzeigen*. Neue Folge, 2. Jg. 1957. Unter Mitarbeit von Liselotte Popelka hrsg. von Karl M. Swoboda. Graz-Köln, Böhlau-Verlag, 1958. 120 S. Brosch. DM 12. - .
- In den Jahren 1950 bis 1956 erschienene Werke zur Kunst Ostasiens - In den Jahren 1950 bis 1956 erschienene Werke zur Kunst der ozeanischen Naturvölker und Altamerikas - In den Jahren 1950 bis 1956 erschienene Werke zur Kunst des Islam.
- Urs Graf. *Federzeichnungen*. Geleitwort von Margarete Pfister-Burkhalter. Insel-Bücherei Nr. 664. Wiesbaden o. J. 36 S. Taf., 7 Bl. Pappe DM 2.50.

# Amsterdam

Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden. 150 Jaar Rijksmuseum. Jubileumtentoonstelling 28. 6. – 28. 9. 1958. Vorw. v. D. C. Röell, Beitr. v. R. van Luttervelt u. K. G. Boon. Amsterdam o. J. 260 S., 162 Abb. auf Taf., 1 farb. Tit. Taf. Beilage: Dutch Art of the Middle Ages, engl. Übersetzung der Einführungen.

# Baltimore

The Vladimir Golschmann Collection. Modern Paintings, Drawings, Prints, Ancient Bronzes, African Sculpture. Ausst. The Baltimore Museum of Art Juni-Oktober 1958. Vorw. v. A. D. Breeskin. Baltimore o. J. 23 S. m. 7 Abb.

# Belgrad

Celjska zbirka stare Grafike. Ausst. Narodni Muzej Beograd März 1958. Belgrad 1958. Vorw. v. M. Moškon. 31 S., 15 Taf. Georges Rouault (1871 – 1958) Grafike. Ausst. Narodni Muzej Beograd. Vorw. v. R. Mihailović. Belgrad 1958. 12 S., 15 Taf.

# Berlin

Lovis Corinth. Graphik. Ausst. zum 100. Geburtstag 1958. Hrsg. v. Kupferstichkabinett der Staatl. Museen. Vorw. v. W. Timm. Einf. v. U. Koch. Berlin o. J. 31 S., 41 Abb. auf Taf. Lovis Corinth zum 100. Geburtstag. Ausst. National-Galerie 1958. Hrsg. v. d. Staatl. Museen. Vorw. v. V. Ruthenberg. Berlin o. J. 20 Bl. m. 38 Abb. auf Taf., 1 Beil.

# Brüssel

50 Ans d'Art Moderne. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles

1958. Ausst. Palais International des Beaux-Arts 17. 4. – 19. 10. 1958. Geleitet v. Marquis de la Boëssière-Thiennes, Einf. v. E. Langui. 2. Aufl. Brüssel 1958. 41 Bl., 40 S. z. T. farb. Taf., 225 S. Abb.

# Echternach

Die Willibrordusausstellung in Echternach 24. 5. – 24. 8. 1958. Kurzer Führer durch die Ausstellung. Luxemburg o. J. 20 S. Exposition Saint-Willibrord Abbaye d'Echternach 24. 5. – 24. 8. 1958. XIIIe Centenaire de la Naissance de Saint Willibrord 658 – 1958. Geleitet v. P. Frieden u. Léon, évêque de Luxembourg, Beitr. v. G. Kiesel, L. Senninger, P. Spang, T. May, J. Dumont u. C. Wampach. 2. Aufl. Luxembourg o. J. 162 S., 48 S. Abb.

# Goslar

Die Bewegung im Raum. Sommer-Ausstellung des Bundes Bild. Künstler, Gruppe Goslar u. Oberharz im Goslarer Museum 2. 8. – 14. 9. 1958. o. O. o. J. 12 Bl. m. 11 Abb.

# Hannover

Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie. Bearb. v. G. von der Osten. Kataloge der Niedersächs. Landesgalerie II. Hrsg. v. F. Stuttmann. Vorw. v. F. Stuttmann, Vorbemerkung v. G. von der Osten. München 1957. 327 S. m. 496 Abb.

# Knokke

Les Peintures Naïfs du Douanier Rousseau à nos jours. Ausst. Casino Communal 29. 6. – 31. 8. 1958. Kat. Bearbeit. v. A. Jakovsky, Beitr. v. S. Janis. Brüssel o. J. 61 S. m. 1 Farbtaf. u. 49 Abb., 1 Farbtaf.



## Köln

Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl. Hrsg. vom Schnütgen-Museum der Stadt Köln. Vorw. v. H. Schnitzler. Köln 1958. 59 S., 150 S. Taf., 1 Tit. Taf.

## Paris

Hommage à Renoir. Exposition organisée au profit de la Fondation Renoir sous le Présidence de M. M. Levêque, Président du Conseil Municipal de Paris. Galerie Durand-Ruel 30. 5. – 15. 10. 1958. Vorw. v. G. Besson. Paris 1958. 8 Bl., 6 Bl. Abb.

## Poznan

Wacaw Taranczewski. Text von Z. Kepinski. Ausst. Muzeum Narodowe 1958. Poznan 1958. 125 S. 19 Bl. Abb.

## Toronto

English Silver. A Catalogue to an Exhibi-

tion of Seven Centuries of English Domestic Silver. The Royal Ontario Museum 14. 1. – 10. 3. 1958, Vorw. v. A. D. Tushingham, Einf. v. G. E. P. How., Kat. Bearbeitg. v. G. Brett. o. O. o. J. 62 S. m. 81 Abb., 4 Bl., 1 Beil.

## Venedig

Da Altichiero a Pisanello. Mostre d'Arte della città di Verona. Ausst. Museo di Castelvechio August-Oktober 1958. Katalog hrsg. v. L. Magagnato, bearb. v. G. Fiocco. Venedig 1958. XXI, 117 S., 120 S. Abb.

## Zürich

Henry van de Velde 1863 – 1957. Persönlichkeit und Werk. Ausst. Kunstgewerbemuseum 6. 6. – 3. 8. 1958. Vorw. v. H. Fischli u. W. Rotzler, Beitr. v. H. Curjel. Zürich o. J. 83 S. m. 36 Abb.

## WANDERAUSSTELLUNG

Baltimore, Cincinnati, San Francisco u. a. Albert Marquet 1875 – 1947. Published by the San Francisco Museum of Art. Ausst. The Baltimore Museum of Art;

The Cincinnati Art Museum; Munson-Williams-Proctor Institute, Utica; San Francisco Museum of Art; Seattle Art Museum. Beitr. v. M. Marquet. San Francisco 1958. 31 S. m. 29 Abb.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AMSTERDAM Rijksmuseum. Bis 28. 9. 1958; Holländische Kunst des Mittelalters.

BAUTZEN/Sa. Stadtmuseum. 21. 9. – 19. 10. 1958; Jubiläums-Ausstellung Marianne Britze und Rudolf Enderlein.

BERLIN Galerie Gerd Rosen. Ab 6. 9. 1958: Arbeiten von Wolf Hoffmann.

Galerie Elfriede Wirnitzer. Bis 6. 9. 1958: „Junge Künstler sehen Berlin“. Gemädegalerie Dahlem, Kupferstichkabinett. Bis Mitte September 1958: Holländische Meisterzeichnungen des 17. Jh.

BERN Kunstmuseum. Bis 28. 9. 1958; Moderne Malerei aus Israel. – 6. 9. – 5. 10. 1958: Hiroshige (1797 – 1858) Japanische Farbholzschnitte.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. 8. 9. – 5. 10. 1958; Eskimo-Plastiken.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. Bis 1. 10. 1958; Malerei und Graphik von Fritz Dehn und Maria Dehn-Misselhorn.

DELFT Prinsenhof Museum. Bis 9. 9. 1958; Oude Kunst- en Antikbeurs.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. September 1958; Bilder französ. Maler. Kunsthalle. 5. 9. – 19. 10. 1958; Dada. Dokumente einer Bewegung.

FLENSBURG Städt. Museum. Bis 21. 9. 1958; Zeiten. Graphik in Schleswig Holstein.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis Mitte September 1958; Christian Rohlf's, Werke ab 1903 – Ölgemälde/Tempera.

Haus Limpurg. Bis 21. 9. 1958; Arbeiten von Friedrich Vordemberge-Gildewart. 27. 9. – 26. 10. 1958; Arbeiten 1931 – 1956 von Otto Herbig.

GELSENKIRCHEN Städt. Kunstsammlung. Bis 28. 9. 1958; Düsseldorf Maler im Süden.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 1. 9.-12. 10. 1958; Zeichnungen von Ferdinand von Rayski. - 7. 9.-12. 10. 1958; Gemälde von Günther Blechschmidt.

GRENOBLE Musée de Peinture et de Sculpture. Bis 15. 11. 1958; Romantiques et Réalistes au XIXe siècle.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 6. 9.-12. 10. 1958; Gedächtnis-Ausstellung Henry van der Velde 1863-1957.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 7.-28. 9. 1958; Malerei und Graphik von J. Hahn-Dünwald.

HANNOVER Kestner-Museum. Ab 1. 9. 1958 ist das Museum wegen Umbauarbeiten auf ca. 1 Jahr geschlossen.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 10. 9.-5. 10. 1958; Jahresausstellung 1958 der Pfälzer Künstlergenossenschaft.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. Bis 21. 9. 1958; B. F. Dolbin, Portraitzeichnungen aus dem Berlin 1920-30.

Galerie Gallwitz; 5. 9. bis Mitte Oktober 1958; Plastik von Franz Bucher.

KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. September-Oktober 1958; Aquarelle und Handzeichnungen Slg. Haubrich.

Kunstverein, Hahnentorburg. Bis 4. 10. 1958; 100 Lithographien a. d. Slg. Neuburg.

J. & W. Boisserée. September 1958; Graphik von Friedländer.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Ab 7. 9. 1958; Moderne Galerie seit dem Expressionismus - Impressionisten - Arbeiten von Franz M. Jansen, Helmuth Macke, Johan Thorn-Prikker - Heinrich Nauen - Alte kirchliche Kunst. - Im Graph. Kabinett: Radierungen und Farblithos von Georges Braque - Studio f. zeitgen. Kunst: Arbeiten von Bernhard Bylandt.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 2.-21. 9. 1958; Gemälde und

Graphik von Peter Steinforth und Bruno Erdmann.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 5. 9.-5. 10. 1958; Deutsche Kleinplastik der Gegenwart - Gemälde von Otto Niemeyer - Holstein.

MÜNCHEN Staatl. Graphische Sammlung. 5. September bis Anfang Oktober 1958; Jubiläumsausstellung des Münchner Radiumvereins und neuere Graphik a. d. Ludwig Gutbier-Stiftung.

Amerika-Haus. 8.-27. 9. 1958; Junge amerikanische Maler.

Neue Sammlung. Ab 1. 9. 1958; Finnische Rya-Teppiche.

Städt. Galerie u. Lenbachgalerie. Bis 4. 10. 1958; Gemälde von Carl Spitzweg. - 20. 9.-20. 10. 1958; Arbeiten von Lipchitz und Willi Geiger.

Galerie Günther Franke. Bis 20. 9. 1958; Neue Arbeiten von Ernst Wilhelm Nay. Galerie Wolfgang Gurlitt. September 1958; 2. Ausstellung „Vergessene Meister der Moderne“ Rudolf Grossmann 1882-1941 - Arbeiten von Hiltgund v. Debschitz und Paul Molnar-C.

Galerie Schöninger. September 1958; Les Gemaux de France.

Galerie Otto Stangl. September 1958; Arbeiten von Brigitte Meier-Denninghoff.

PARIS Galerie André Weil. 16.-29. 9. 1958; Arbeiten von Chaimowicz.

SCHLESWIG Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorp. Die Trakte der historischen Räume und die Räume m. d. Denkmälern schleswig-holsteinischer Volkskunst, insges. 47 Säle und Kabinette, werden am 4. September 1958 der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht.

SCHWERN Staatl. Museum. September 1958; Graphik und Satire von Herbert Sandberg.

STOCKHOLM Nationalmuseum. Bis 9. 11. 1958; Fem Sekler Fransk Konst 1400-1900.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 16. 9.-12. 10. 1958; Gedächtnisausstellung Otto Friedrich Weber. Im Studio: Eugen Baatz. Galerie Parnass. Bis 15. 9. 1958; Ölilder von Georg van Haardt.

#### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.